

## Pintura e desterritorialidade em Fernando Lindote

ROSANGELA MIRANDA CHEREM  
LUCIANA KNABBEN

■ 54

Rosangela Miranda Cherem é doutora em História pela USP (1998) e Doutora em Literatura pela UFSC (2006); Professora titular de História e Teoria da Arte no Curso Artes Visuais e Programa de Pós-graduação em Artes Visuais no CEART- UDESC; coordenadora do Grupo Imagem-acontecimento; orienta, possui pesquisas e publicações sobre História das Sensibilidades e Percepções Modernas e Contemporâneas; atualmente desenvolve pesquisa intitulada “Acervos e arquivos artísticos em Santa Catarina, implicações e conexões”. rosangelamcherem@gmail.com.

<https://orcid.org/0000-0001-9837-9749>

Afiliação Institucional: Universidade Federal de Santa Catarina ( UDESC) Florianópolis SC Brasil

Luciana Knabben é doutoranda na linha de Teoria e História da Arte no Curso Artes Visuais e Programa de Pós-graduação em Artes Visuais no CEART, sob orientação de Rosangela M Cherem. Formada em Arquitetura e Urbanismo na Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis/SC (2001). É também arquiteta, artista visual e curadora. lknabben@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0001-9794-859>

Afiliação Institucional: Universidade Federal de Santa Catarina ( UDESC) Florianópolis SC Brasil

## ■ RESUMO

O texto aborda um conjunto de dez pinturas apresentadas por Fernando Lindote na 14ª Bienal Internacional de Arte Contemporânea de Curitiba - Polo SC. As mesmas permitem reconhecer uma espacialidade desterritorializada, onde gravitam signos distintos e referências contraditórias, combinando dimensões do racional e do onírico, da cor e da forma, do orgânico e do maquinico num campo diverso da mera ilustração, apropriação ou citação. Dados biográficos da infância e juventude persistem na obra como marca de uma desterritorialidade que prioriza um estado de desconstrução, destinado a questionar as hierarquias e classificações. Considerando o arquivo do qual emergem suas escolhas, processos e soluções poéticas, predomina uma recusa à coerência figural, acolhendo decantações provenientes tanto da literatura, da filosofia e da história da arte, bem como da cultura de massa, incluído músicas, gibis e cinema.

## ■ PALAVRAS-CHAVE

Fernando Lindote; pintura contemporânea; arquivo e gesto artístico.

55 ■

## ■ ABSTRACT

The text addresses a set of ten paintings presented by Fernando Lindote at the 14th Curitiba International Biennial of Contemporary Art - Polo SC. They allow to recognize a deterritorialized spatiality, where distinct signs and contradictory references gravitate, combining dimensions of the rational and the oneiric, color and form, organic and machinic, in a different field of mere illustration, appropriation or quotation. Biographical data of childhood and youth persist in the work as a mark of a deterritoriality that prioritizes a state of deconstruction, destined to question the figural coherence. Considering the archive from which their poetic choices, processes and solutions emerge, a refusal to hierarchies and classifications predominates, welcoming decantations from literature, philosophy and art history, as well as from mass culture, including music, comics and cinema.

## ■ KEYWORDS

Fernando Lindote; contemporary painting; Archive and artistic gesture.

## Fronteiras em aberto e desterritorialidade como questão

No segundo semestre de 2019 aconteceu no Museu de Arte de Santa Catarina, MASC, uma parte da exposição da 14ª Bienal Internacional de Arte Contemporânea de Curitiba - Polo SC. Entre os sessenta artistas apresentados na exposição coletiva intitulada *Fronteiras em Aberto*, Fernando Lindote obteve uma sala individual, onde foram reunidas uma dezena de pinturas à óleo sobre tela com tamanhos variáveis entre 50 x 50 cm a 200 x 250 cm.

Ocorre que os trabalhos desta sala receberam o título de *Depoisantes*, denominação relacionada a uma tela apresentada entre o final de 2018 e o começo de 2019 num ambiente individual dentro de uma outra exposição coletiva, referente ao 6º Prêmio CNI SESI SENAI Marcantonio Vilaça para as Artes Plásticas 2017-2018, também acontecida no MASC, onde compareciam dois objetos pictóricos, um no chão e outro na parede, e quatro telas.

Naquela ocasião, já era bem visível o convívio de diferentes camadas espaço- temporais no interior das obras, tal como no caso da tela intitulada *Do que é impossível conter* (*Depoisantes*). O que parecia soar como um termo estrangeiro era, na verdade, um jogo temporal que invertia a consecutividade, fazendo com que o futuro apontasse sua seta para o passado, suspendendo o presente. Das telas expostas em 2018, esta era a que mais parecia explicitar os limites da linguagem, ironizando o alcance do visível e privilegiando as figurações regidas pelas extravagâncias disjuntivas, a ausência de regras e hierarquias, a presença do desmesurado e do incontido.

Na exposição de 2019, a tela estava ausente, mas deu nome à nova sala individual do artista dentro da coletiva da bienal. Todavia, observando-se estas pinturas, tal como a questão da temporalidade em clave não eucrônica, chama atenção o esforço para construir uma espacialidade desterritorializada, contemplando tanto a amplitude do arquivo com o qual o artista opera, como as singularidades de seu gesto artístico. Vejamos como isto é possível, reagrupando as dez telas em pequenos conjuntos para poder pensá-las.

### A desterritorialidade como aparição pictórica



Figura 1. Fernando Lindote. Arjuna, óleo sobre tela, 200 x 150 cm, 2012, coleção de Yilmar Corrêa Neto. Fotografia: Karina Zen.

Figura 2. Fernando Lindote. O Sismógrafo de Aby, óleo sobre tela, 200 x 250 cm, 2018, coleção do artista. Fotografia: Guilherme Ternes.

Considere-se duas telas (Figuras 1 e 2) onde formas geométricas e maquinicas se travestem em orgânicas e coexistem dentro de uma mesma superfície, embora não no mesmo plano das outras figurações, produzindo certos estranhamentos entre as camadas. A tela de 2012 contrapõe, de um lado, uma estrutura retilínea preta sobre fundo muito colorido e, de outro lado, a figuração de um capacete de vidro a emitir uma espécie de raio, alusão ao personagem de HQ, o Homem Radioativo, do desenhista e roteirista da Marvel Comics, Jack Kirby. O título, *Arjuna*, remete ao personagem da mitologia hindu, um dos heróis do épico Maabárata. Trata-se de um príncipe que conversa com Krischna sobre o triunfo das qualidades morais e da sabedoria sobre a vida material. Neste espaço em que o pensamento pictórico trava uma espécie de combate, pétalas dançarinas ou asas feitas por meio de diversas veladuras esvoaçam sobre fundo azul, enquanto parecem escapar de um grande fogaréu ou céu ensolarado. Assim, o artista enfrenta e define suas escolhas, desviando-se da simplificação surrealista em busca de uma figuração delirante.

O que se observa é uma espécie de campo magmático, onde gravitam signos distintos, privilegiando a autonomia plástica e favorecendo o convívio de referências, aparentemente, contraditórias. Algo desta cenografia persiste em *O sismógrafo de Aby*, onde aparecem espectros, desde um retrato de Nietzsche até detalhes de trabalhos de Maria Martins, *L'huitième voile* e *However* envoltos numa espécie de névoa, causando um efeito de aparição produzido a partir de uma massa pictórica nebulosa. Para os iniciados, a referência a Aby Warburg e sua compreensão de uma temporalidade impura e intempestiva logo se destaca, lançando os dados em que as forças ancestrais e primitivas encontram uma atualidade, menos como simples continuidade e mais como avaria que retorna de modo inesperado (WAIZBORT, 2015).

Sobre este tipo de construção imagética, merecem ser lembradas as brumas e neblinas luminosas de Odilon Redon<sup>1</sup> e Gustave Moreau<sup>2</sup>. Deste último, convém atentar para as linhas presentes em algumas telas dotadas de um efeito de desenho e inacabamento que resultam numa espécie de emaranhado de cores e conferem uma estranheza, fazendo o espaço pictórico oscilar entre imagens conhecidas e delirantes, tal como uma aparição ocorrida numa aurora ou num crepúsculo. Com efeito, Fernando Lindote é um observador voraz, quer de catálogos ou diante de quadros que visita em exposições de museus e galerias, canibalizando cores e formas de pintores como Mimmo Paladino<sup>3</sup>, Julian Schnabel<sup>4</sup>

<sup>1</sup>REDON, Odilon. O banho de Vênus, óleo sobre tela, 35 x 28 cm, 1908/1913. Museu Nacional de Belas Artes, Argentina. Fonte: fotografia disponível em <[https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/d/d8/Odilon\\_Redon\\_-\\_Bain\\_de\\_Venus%2C\\_ca.1900.jpg](https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/d/d8/Odilon_Redon_-_Bain_de_Venus%2C_ca.1900.jpg)> Acesso: 09 nov. 2019.

<sup>2</sup>MOREAU Gustave. A esfinge vencedora. Óleo sobre tela, 35 x 28 cm, 1908/1913. Fonte: fotografia disponível em <[https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/0/0e/Gustave\\_Moreau\\_A\\_esfinge\\_vencedora.jpg](https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/0/0e/Gustave_Moreau_A_esfinge_vencedora.jpg)> Acesso: 09 nov. 2019.

<sup>3</sup>PALADINO, Mimmo. Cordoba, óleo sobre tela, 300 x 400 cm, 1984. Fonte: fotografia disponível em <[https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/0/0e/Gustave\\_Moreau\\_A\\_esfinge\\_vencedora.jpg](https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/0/0e/Gustave_Moreau_A_esfinge_vencedora.jpg)> Acesso: 09 nov. 2019.

<sup>4</sup>SCHNABEL, Julian. Homo Painting, óleo sobre tela, 295 x 417 cm, 1981. Fonte: fotografia disponível em <[https://www.tate.org.uk/art/images/work/T/T07/T07171\\_10.jpg](https://www.tate.org.uk/art/images/work/T/T07/T07171_10.jpg)> Acesso: 09 nov. 2019.

e Sandro Chia<sup>5</sup>.

Entretanto, levando ao limite sua determinação de *não fazer dos trabalhos uma receita para o aplauso*<sup>6</sup>, faz confluír as dimensões do racional e do onírico, da cor e da forma, do orgânico e do maquinico, enfatizando figurações pictóricas num campo muito diverso da mera ilustração, apropriação ou citação. Recusando o uso de certas recorrências estilísticas, as referências que emergem em suas telas, aparecem como reverberações imagéticas metamorfoseadas e irônicas. Situado num terreno onde prevalecem as traições e derivações, prioriza um estado de desconstrução destinado a questionar a coerência figural, sem refutar certas decantações, provenientes tanto da literatura, da filosofia e da história da arte, como da cultura de massa, incluído músicas, gibis e cinema. Assim, faz surgir uma presença em estado de relação analógica, ou seja, produz certas aparições, ao mesmo tempo em que se distancia de qualquer lógica mais fechada, disciplinar, hierárquica ou binária.

### A desterritorialidade como campo de despistamentos

■ 58



Figura 3. Fernando Lindote, Entre as flores e a bruma de março (Selva úmida), óleo sobre tela, 100 x 100 cm, 2016, coleção particular. Fotografia: Guilherme Ternes.

Figura 4. Fernando Lindote, Flores de Santo Amaro óleo sobre tela, 140 x 150 cm, 2018, coleção particular. Fotografia: Guilherme Ternes.

Figura 5. Fernando Lindote. Espólio dos Viajantes, óleo sobre tela, 180 x 150 cm, 2015, coleção de Ylmar Corrêa Neto. Fotografia: Guilherme Ternes.

Neste conjunto de telas pintadas entre 2016 e 2018 (Figuras 3, 4 e 5), evidenciam-se dois aspectos: a dimensão verticalizada e escorregadia das linhas e emaranhados, referenciados nos cipós, e a dimensão das formas inchadas, modeladas em gesso e referenciadas nas figurações vegetais como musgos, orquídeas e bromélias que parecem buscar maior proximidade com o espectador. As manchas em amarelo surgem como pontos de intensidade luminosa, destacando-se não apenas dos galhos, como também do fundo obliterado, seja ele verde, azul ou rosa, confirmando que não há ponto de fuga, tudo que se dá a ver é

<sup>5</sup>CHIA, Sandro. Boy and Dog, óleo sobre tela, 1983. Fonte: fotografia disponível em <<https://www.wantedinrome.com/i/preview/storage/uploads/2015/08/GNAM-S.Chia-Boy-and-Dog.jpg>> Acesso: 09 nov. 2019.

<sup>6</sup>Depoimento fornecido pelo artista durante o período de pesquisa sobre seu processo pictórico entre 2016 e 2018.

mera superfície, proveniente do primeiro plano ou de algo que parece lançar-se adiante dele.

Embora as figurações surjam abundantes e coloridas, parecem dotadas de um caráter fraturado e inatural. Do mesmo modo que acontece com a cor, os signos estão obliterados em relação aos significados. Estrangeiras no espaço em que se apresentam, lembram algo do personagem de Leminsky, ao ficcionar um Descartes que olha a exuberância das terras abaixo do Equador com as lentes deturpadas pela umidade abafada, chave que deixa entrever o próprio estado de criação poética como um delírio (LEMINSKY, 2004). Tal feito acaba por suspender qualquer narrativa possível, prevalecendo apenas os vestígios de algo em estado selvagem, pertencente à ordem da disparidade e do espanto.

Embora não funcionem como uma afirmação temática, muitas camadas e alusões mnemônicas estão presentes: as pinturas de viajantes estrangeiros afetados pelo ambiente de calor e umidade, tal como em Moritz Rugendas<sup>7</sup>, a catalogação da flora, tal como em gravuras oriundas de desenhos de viajantes que passaram pela Ilha de Santa Catarina no século XVIII como Amadee François Frizier<sup>8</sup> e no século XIX como Louis Choris<sup>9</sup>, os quais catalogaram elementos da natureza local, além do olhar atento sobre a singularidade rochosa que compõe a paisagem, tal como numa gravura sobre a Ilha de Santa Catarina, proveniente de um desenho de Gaspar Duché de Vancy<sup>10</sup> e o registro das nuvens e céus rosados das cenas espanholas de Goya<sup>11</sup>. Para além das imagens vistas em catálogos e pinturas vistas em museus, também comparecem as vivências atmosféricas e os registros vividos em passeios por localidades próximas à cidade em que o artista mora.

Algumas espécies florais aparecem destacando-se das demais. Ornamentais e multicoloridas, poderiam estar em um arranjo diante da tela, exalando um perfume, ao mesmo tempo em que estão dotadas de uma intensidade obtida pela interioridade da massa pictórica, distanciando-se da natureza e da nitidez realista. Bem próximo destas misturas, considerando o recurso de preencher a tela com pinceladas coloridas onde distintas referências ultrapassam o efeito ornamental, pode-se lembrar do pintor *nabi* Pierre Bonnard<sup>12</sup>. Do mesmo modo, merece referência Jorge Guinle<sup>13</sup> em suas combinações entre as pinturas de Henri

<sup>7</sup>RUGENDAS, Moritz . Paisagem na Selva Tropical Brasileira. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2019. Fonte : fotografia disponível em <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra2988/paisagem-na-selva-tropical-brasileira> > Acesso: 09 nov. 2019.

<sup>8</sup>FRIZIER, Amadee. Illustrations de Relation du voyage de la mer du Sud aux côtes du Chili et du Pérou fait pendant les années 1712, 1713, et 1714. Fonte: fotografia disponível em <[https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/d/d5/Planche\\_XI.jpg](https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/d/d5/Planche_XI.jpg)> Acesso: 09 nov. 2019.

<sup>9</sup>CHORIS, Louis. Fonte: fotografia disponível em <[https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/a/a7/Choris%2C\\_Saint\\_Paul.jpg](https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/a/a7/Choris%2C_Saint_Paul.jpg)> Acesso: 09 nov. 2019.

<sup>10</sup>DE VANCY, Gaspar Duché. Vista da Ilha de Santa Catarina, gravura, 1789. Acervo Ylmar Corrêa Neto. Fonte: fotografia disponível em <[http://fortalezas.org/midias/jpg\\_originais/00015\\_007909.jpg](http://fortalezas.org/midias/jpg_originais/00015_007909.jpg)> Acesso: 09 nov. 2019.

<sup>11</sup>GOYA Y LUCIENTES, Francisco José. Blind Man's Bluff, óleo sobre tela, 269 x 350 cm. Museo del Prado, Madrid. Fonte: fotografia disponível em <[https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/5/54/La\\_gallina\\_ciega\\_%28cartón\\_restaurado%29\\_por\\_Francisco\\_de\\_Goya.jpg/600px-La\\_gallina\\_ciega\\_%28cartón\\_restaurado%29\\_por\\_Francisco\\_de\\_Goya.jpg](https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/5/54/La_gallina_ciega_%28cartón_restaurado%29_por_Francisco_de_Goya.jpg/600px-La_gallina_ciega_%28cartón_restaurado%29_por_Francisco_de_Goya.jpg)> Acesso: 09 nov. 2019.

<sup>12</sup>BONNARD, Pierre. The Studio with Mimosas, óleo sobre tela, 127,5 x 127,5 cm, 1939 ou 1946. Centro Georges -Pompidou, Paris. Fonte: fotografia disponível em <[https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/5/58/Pierre\\_Bonnard\\_The\\_Studio\\_at\\_Le\\_Cannet%2C\\_with\\_Mimosas.jpg](https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/5/58/Pierre_Bonnard_The_Studio_at_Le_Cannet%2C_with_Mimosas.jpg)> Acesso: 09 nov. 2019.

<sup>13</sup>GUINLE, Jorge. Sem título, óleo sobre tela, 138 x 90cm, 1979. Fonte: fotografia disponível em <<http://www.galeriaespacoculturalduque.com.br/wp-content/uploads/2013/04/guinle2.jpg>> Acesso: 09 nov. 2019.

Matisse e da pop art.

Bem verdade que há certos retornos advindos de trabalhos anteriores (DELEUZE, 1988). Pensando o espaço em que as coisas se cruzam e justificando o título de sua exposição *Agregados*, ocorrida no Museu de Arte de Joinville em 1994, o artista afirmava que *qualquer obra é um agregado de informações ou conquistas*<sup>14</sup>. Ausente de obviedade formal e ainda pensando a persistência do fazer artístico e seus limites, cabe mencionar também a instalação *Mangue Real*, acontecida na Galeria Nara Roesler, em São Paulo no ano de 2004, onde a lama, o indiviso e o informe tanto são os protagonistas, como coexistem com formas mais estruturadas, servindo para afirmar *o chão movediço de ficções e despistamentos*<sup>15</sup> em que se assenta a criação.

### A desterritorialidade como palco do indiviso



Figura 6. Fernando Lindote. Flor de Santo Amaro. Óleo sobre tela, 140 x 80 cm, 2017, coleção de Ian Charles Bird. Fotografia: Guilherme Ternes.

Figura 7. Fernando Lindote. Sem título. Óleo sobre tela, 140 x 150 cm, 2015, coleção do artista. Fotografia: Rogério dos Santos.

Figura 8. Fernando Lindote. Relicário. Óleo sobre tela, 140 x 100 cm, 2016/2017, coleção de Catarina Dantas Corrêa. Fotografia: Guilherme Ternes.

Considerando as três telas feitas entre 2015 e 2017 (Figuras 6, 7 e 8), observa-se que os relevos materializam uma indistinção entre a forma e o informe, ao mesmo tempo em que situam a questão espacial num jogo de proximidade e distância. Não há referências geométricas, mas volumes esculturais colados ao plano pictórico, trazendo elementos avantajados e borbulhantes que ampliam o espaço da tela no sentido interior- exterior. O fundo azul profundo parece aumentar a força das cascatas. Os elementos verticais reforçam o volume das figuras situadas no primeiro plano. O cipoal se confunde com teias e correntes. Merece destaque a

<sup>14</sup>JORNAL A NOTÍCIA/ SEÇÃO VARIEDADES-17-11-1994, p. 39. Acervo: setor de documentação do Museu de Arte de Santa Catarina.

<sup>15</sup>Depoimento fornecido pelo artista durante o período de pesquisa sobre seu processo pictórico entre 2016 e 2018.

profundidade construída na tela *Relicário*, onde formas indivisas entre o vegetal e o animal flutuam delicadamente com algumas de suas partes imersas em água, cuja sombra não impede a transparência, remetendo a um lugar úmido e recôndito, perturbando o que é representação do escorrido e o que é aguada disforme. Nem difusa, nem focada, a luz é pura exterioridade. Para dizer de outro modo, aproveitando o que o artista havia dito sobre a aparição imagética como recorrência em seus trabalhos, trata-se *de como chegar perto daquilo que não se sabe o que é*<sup>16</sup>.

Impossível olhar rapidamente as pinturas de Fernando Lindote. A cada olhar um detalhe salta e perturba (DIDI HUBERMAN, 2013). Este parece ser o caso das tonalidades amarelas que aparecem em vários quadros, sem nunca serem a mesma coisa e nem possuírem o mesmo sentido. Em certos casos, camadas mais profundas podem ter folha de ouro, em outros recebem cobertura de verniz ou composição em gesso e criam uma nova angulação luminosa, em outros, ainda, a superfície liquefeita, torna-se esparramada, fosca ou seca.

Falando sobre seu processo de criação<sup>17</sup>, o artista refere que ouve música enquanto pinta, mas também reconhece que povoa suas pinturas com uma espécie de discurso oriundo de diferentes lugares. Para ele, a pintura se faz não só por meio da mão e do olho, mas também do ouvido e da boca. Porém, assim como as vanguardas buscaram dizer de um modo que não estava dito e de alcançar com o olho algo situado para fora do campo visual, trata-se de considerar o pensamento pictórico como uma espécie de enunciação que não busca o lugar da fala, mas trabalha para pensar um campo que escapa da mera representação e da ilustração. Assim, o artista considera os problemas da composição figural, desdobrados pelos recursos de planos e cores, onde se processa seu repertório mnemônico. Suas pinceladas compõem como diferentes soluções, frequentemente trabalhadas numa mesma obra, podendo se fazer presentes, quer como mancha massiva ou escorregadia, por meio de veladuras ou formas aspergidas, em linhas curvas ou retilíneas, figurações mais transparentes ou foscas, reconhecíveis ou abstratas.

Neste sentido, a pincelada não é meramente espontânea ou aleatória e nem meramente premeditada, mas situa-se a meio caminho entre lapsos e escolhas. O gesto pode ser longo e veloz, como em Willem De Kooning ou exaustivamente elaborado como em Diego Velázquez. O que importa é que parece mais conveniente naquele momento em que está realizando uma obra, a qual sofre constantes retoques e pode ser refeita em algumas ou diversas partes, conforme a percepção do artista sobre o resultado que deseja alcançar, mesmo quando a obra retorna, após já ter sido apresentada em algum espaço expositivo.

Cabe salientar que Fernando Lindote opera num limite entre o plano da tela, a complexidade da pintura e o espaço expositivo. Tal compreensão pode ser reconhecida em diversas exposições anteriores. É o caso das linhas verticais e escorregadias, travestidas de florestas úmidas e densas, apresentadas no Museu de Arte do Rio de Janeiro, MAR, em 2012, local onde quatro anos depois, curada por Paulo Heinken Hof, acontece outra exposição, sendo a mesma concebida como uma imensa floresta, onde o personagem Zé Carioca se desfaz e refaz como um

<sup>16</sup>Idem.

<sup>17</sup>Depoimento fornecido pelo artista sobre seu processo pictórico, durante conversas sobre a 14ª Bienal Internacional de Arte Contemporânea de Curitiba - Polo SC, em outubro de 2019.

Macunaíma em meio a trabalhos que incluíam diferentes artistas, como Eckhout<sup>18</sup> e Pedro Weigartner<sup>19</sup>, dentre outros mais recentes. Ali as formas maquinicas e viscerais, animais e florais levavam o espectador a se perder na continuidade de informações, no labirinto em que um pensamento remetia a outro, esgarçando as possibilidades conectivas.

### A desterritorialidade como movência soberana



Figura 29. Fernando Lindote. A imperatriz Antropófaga, óleo sobre tela, 150 x 140 cm, 2017, coleção de Jeanine e Marcelo Collaço. Fotografia: Isaias Martins.

Figura 30. Fernando Lindote. Aparições (Caverna Rubra) óleo sobre tela, 50 x 50 cm, 2019, coleção do artista. Fotografia: foto da autora.

O quadro *A imperatriz Antropófaga* (Figura 9) é o primeiro quadro a ser avistado quando se entra na sala individual do artista, dentro da coletiva da 14<sup>a</sup> Bienal Internacional de Arte Contemporânea de Curitiba - Polo SC. Seu olhar penetrante encara diretamente o espectador, contudo, por mais que se deseje alcançar a estranha figura que ali comparece ou apreender a totalidade da cena, são as interferências e acidentes que predominam nesta espécie de charada pronta para devorar a própria visualidade de tela. Para começar, as flores resplandecentes na coroa da imperatriz estão cortadas na linha superior da tela, como se fosse uma fotografia mal enquadrada ou como se a pintura pudesse se estender para além do plano do quadro. O fundo noturno, a roupa escura e a pele negra parecem realçar as linhas que se esparramam pela mão esquerda da mulher.

<sup>18</sup>Figura 26., Albert Eckhout. Combate dos animais – A anta e a onça (Série das pequenas índias), tapeçaria, 331x240 cm, 1723-1730. Fonte: fotografia disponível <<http://warburg.chaa-unicamp.com.br/img/obras/0218-t-site.jpg>> Acesso: 09 nov. 2019

<sup>19</sup>WEIGARTNER, Pedro. Crianças brincando em Nova Veneza, 185-1929. Fonte: fotografia disponível em <<https://preview.redd.it/ns2yd8ncsou01.jpg?width=960&crop=smart&auto=webp&s=db0206462c1a06154993ed2c7038e56a89e64de4>> Acesso: 09 nov. 2019..

Como esquecer Vermeer<sup>20</sup>, cujas linhas usadas para a trama de *A Rendeira* se esvaem na mesa, enquanto a mulher trabalha em silenciosa concentração? O que dizer daquela mão direita desproporcional que segura uma lança em momento posterior à suspeita de um golpe fatal recém acontecido? Quantas Salomé, Judites, Belonas, Lucrécias espreitam esta pintura de flagrante alusão aos morticínios barrocos? Haveria que retornar às telas de Rembrandt<sup>21</sup>, sobretudo se considerada, ainda, a mancha feita por Fernando Lindote no canto direito desta pintura, cujo efeito borrado e informe, menos preenche e mais afirma uma espécie de insensata interferência.

Em *Aparições (Caverna Rubra)*, sobre o plano escuro da pintura, as formas soltas e autônomas, parecem mover-se em diferentes direções (Figura 10). Pinceladas delicadas compõem formas capitares que se movem sobre fundo escuro, flanando numa atmosfera aérea ou líquida, infensas às leis, tanto da gravidade, como da perspectiva. Os coloridos são realçados por efeitos luminosos, cuja fonte permanece enigmática. Estão, novamente, a meio caminho entre o vegetal e o animal, embora seu título contenha uma alusão à sexualidade feminina, sobretudo se lembrado pelas poesias simbolistas de Cruz e Sousa e parnasianas do médico que foi seu conterrâneo e contemporâneo, Luiz Delfino, pois ambos escreveram sobre a genitália feminina, indo além do que se poderia considerar na pintura de Courbet em *A origem do mundo*.

Assim, o que parece se destacar é um esforço pictórico para obter uma figuração dotada de força em si mesma, sem preocupação de produzir algum vínculo temático ou narrativo. Se nas telas abordadas no primeiro item eram as engrenagens e bulbos que apresentavam uma espécie de contraste e autonomia em relação ao conjunto da superfície pintada, agora são estes seres que invalidam a descrição exaustiva e encontram sua soberania.

### **A desterritorialidade como traço singular e recorrente**

Considerando o conjunto das obras expostas sob o título *Depoisantes*, destaca-se em cada uma delas o predomínio de um conjunto de cadeias associativas provenientes de um arsenal do qual também fazem parte as contingências do vivido e as injunções do lembrado. Assim, Fernando Lindote faz uso de um vasto arquivo, aqui entendido como índice de um pensamento sensível-reflexivo em constante elaboração, por meio do qual processa referências e habilidades, construções poéticas e noções operatórias que desconhecem a rigidez das hierarquias e classificações. Seu repertório visual e plástico, conceitual e teórico, relaciona-se a um pensamento pictórico, onde a força do visível e da aparição é mais forte do que a do visual e da aparência. Suas pinturas operam como um dispositivo que desconhece as fronteiras de um único território, podendo se deslocar em qualquer direção.

<sup>20</sup>VEERMER, Johannes. A rendeira, óleo sobre tela, 24 x 21cm, 1664, Museu do Louvre, Paris. Fonte: fotografia disponível em <[https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/9/9b/Jan\\_Vermeer\\_van\\_Delft\\_016.jpg](https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/9/9b/Jan_Vermeer_van_Delft_016.jpg)> Acesso: 09 nov. 2019.

<sup>21</sup>HARMENSZON VAN RIJN, Rembrandt. Uma mulher se banhando, óleo sobre carvalho, 61.8 x 47 cm, 1654, National Gallery, Londres. Fonte: fotografia disponível em <[https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/5/58/Rembrandt\\_Hendrickje\\_Bathing\\_in\\_a\\_River.jpg](https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/5/58/Rembrandt_Hendrickje_Bathing_in_a_River.jpg)> cesso: 09 nov. 2019

Para dizer de outro modo, engendradas na mesma fonte em que incidem uma potência imaginante e uma estrutura mnemônica, suas elaborações e procedimentos são reconfigurados por meio de translações simbólicas, descontinuidades e coexistências. Desse modo, o artista segue delineando uma equação entre obstinação e liberdade, formulando respostas, ainda que refutadas como fixas ou definitivas. O que demanda de seu espectador? Que diante do inapreensível, também ele arrisque a experiência da figurabilidade construída como um enigma visual. E não seria este, afinal o gesto que sempre volta no seu trabalho: lançar-se no terreno do não sabido e fazer da tela o *locus* privilegiado onde o incontido e o premeditado convivam?

Antes de prosseguir é preciso ainda destacar dois aspectos. O primeiro tem um caráter mais geral e se refere ao fato de que o gesto artístico consiste num feito que, diferente do hábito consciente ou impremeditado, do movimento ordinário ou extraordinário, da intenção ou do estilo, consiste em produzir uma alteração e suspender o estabelecido. O segundo diz respeito ao artista particularmente prolífico que, além de vídeo, fotografia, performance, instalação, pintura, escultura, também orientou processos de outros artistas, curou exposições, deu cursos e escreveu textos curatoriais, sendo que em muitas ocasiões curou suas próprias exposições e escreveu seus próprios textos expositivos. Em ambos os aspectos destacados, trata-se de buscar ao longo da empreitada de Fernando Lindote aquilo que funciona como uma espécie de dicção própria, menos como mera equivalência e mais como certas correspondências estabelecidas na relação entre o vivido e o projetado.

Procurando melhor alcançar aquilo que é próprio do arquivo e do gesto artístico, cabe apontar alguns depoimentos do artista<sup>22</sup>, ao considerar certas referências de sua infância que se tornaram recorrentes em seu processo poético e se referem à própria questão da desterritorialidade. Para começar, o fato de ter nascido em Santana do Livramento, pequena cidade muito próxima ao Uruguai. Em 1968, quando tinha oito anos foi morar com a família em Porto Alegre, onde era visto como gaúcho, embora não se reconhecesse nesta tradição, pois era filho de pai baiano, de quem recebeu uma iniciação musical e literária. Seu avó paterno era um português plantador de cacau no sul da Bahia e seu avó materno foi prefeito com histórico de lutas políticas no início republicano no Rio Grande do Sul.

Conforme observa, deparou-se com o desafio de enfrentar o mundo dos adultos desde muito pequeno, surpreendendo-os ao decidir cantar na rádio local quando tinha cinco anos. Após a morte de uma tia, parou de frequentar a escola dos onze até os dezesseis anos, dividindo-se entre ver televisão, desenhar e ler. Com certa dose de determinação, desenvolvendo gosto por gibis e cartuns, fez o jornalzinho da escola quando pequeno e, na adolescência, passou a fazer HQ no jornal Zero Hora e Folha da Manhã, sendo que um desenho era diferente do outro e não se preocupava em desenvolver um estilo. Nesta fase, passou a estudar com Renato Canini, ilustrador atuante em diversos jornais, além de publicações da Editora Abril, onde desenhou histórias e aperfeiçoou o personagem Zé Carioca no período de 1970 a 1976.

Aos dezessete anos, resolveu voltar para sua cidade natal, indo morar com

<sup>22</sup>idem.

os avós maternos, fazendo aulas de desenho com professores, cujo repertório imagético provinha de pintores uruguaios como Torres García<sup>23</sup>, José Cuneo<sup>24</sup> e Pedro Figari<sup>25</sup>, processando seu rigor compositivo e paleta cromática.

O garoto que desenhava cartoons também se interessava por literatura, entrando em contato com leituras de Herman Hesse, o escritor que não se adaptou à vida escolar e nem se reconhecia em seu meio social, nem familiar e fez da busca interior o grande tema de sua obra. Também leu Thomas Mann, admirando seu olhar aguçado acerca dos eventos de seu tempo, com descrições minuciosas sobre seus personagens, considerando sua condição de mortalidade e finitude. De Clarice Lispector, o artista destaca sua capacidade de se deter sobre coisas despercebidas e eventos sutis. De Erico Veríssimo, comenta as narrativas que vão de uma saga familiar, aos descaminhos da história do Brasil e da América Latina, passando pelos dramas psicológicos e pessoais sem jamais resvalar pelo engajamento ou incorrer na instrumentalização militante. Caio Fernando Abreu e Mario Quintana foram lidos semanalmente em coluna de jornais. Tal bagagem lhe permitiu voltar para Porto Alegre aos 18, onde atuou como cartunista e desenhista para o Jornal Zero Hora, onde se aventurou pela crítica de arte e textos poéticos.

Este movimento constante de desterritorialização fez com que, no começo dos anos 80 se mudasse para Florianópolis, trazendo seu interesse pelos desenhos-pinturas rupestres do Costão do Santinho, conhecidos através de uma matéria sobre o museu arqueológico do Padre Rohr num dos cadernos de cultura do jornal Correio do Povo que era de seu avô. Estas primeiras linhas, semelhantes às inscrições rupestres, foram posteriormente reconhecidas, quando passou a recortar suas pinturas em tela e expô-las soltas em tiras. Assim, por exemplo, no final dos anos 80 o artista apresentou em Florianópolis uma instalação desenhada com fita isolante sobre a superfície das paredes e chão do MASC e na Galeria Arte & Fato em Porto Alegre. Ainda no começo dos anos 80 obteve seus primeiros prêmios como artista, sendo o de 1984 atribuído pela Secretaria de Cultura, Esporte e Turismo de SC- Prêmio 4º Jovem Arte Sul América- e o outro, em 1985, pelo 2º Prêmio Pirelli Pintura Jovem.

Importante observar que o mesmo temperamento que o fez desistir da escola e decidir outros caminhos, de acordo com seu próprio ritmo e interesse, também o fez desistir de uma graduação em Artes Visuais, logo no primeiro dia de aula na Universidade do Estado de Santa Catarina, UDESC. Todavia, o artista seguiu com interesse pessoal sobre as linhas indefinidas, os desenhos vistos de longe e com a produção plástica de Hélio Oiticica. Fazendo uso de um pensamento mais investigativo do ponto de vista conceitual, também reconheceu na aparente simplicidade das primeiras estruturas e circuitos, concebidos em clave mais

<sup>23</sup>TORRES GARCÍA, Joaquim. América invertida, 1943, Museu Nacional de Artes Visuais, Montevideo, Uruguai . Fonte: fotografia disponível em < [https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/0/0d/Joaqu%C3%ADn\\_Torres\\_Garc%C3%ADa\\_-\\_Am%C3%A9rica\\_Invertida.jpg](https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/0/0d/Joaqu%C3%ADn_Torres_Garc%C3%ADa_-_Am%C3%A9rica_Invertida.jpg)> Acesso: 09 nov. 2019.

<sup>24</sup>CUNEO, José. Luna, rancho y dormilones, óleo sobre tela, 147 x 98 cm, 1951. Fonte: fotografia disponível em <<http://www.artnet.com/WebServices/images/I00039IldoRRJFgXMECfDrCWvaHBOcb0OF/jos%C3%A9-cuneo-perinetti-luna,-rancho-y-dormilones.jpg>> Acesso: 09 nov. 2019.

<sup>25</sup>FIGARI, Pedro. Off for the honeymoon, óleo sobre aglomerado, 99.2 x 68.9 cm, 1918/1925. Fonte fotografia disponível em < [https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/9/9e/Pedro\\_Figari\\_-\\_Off\\_for\\_the\\_Honeymoon\\_-\\_Google\\_Art\\_Project.jpg/1600px-Pedro\\_Figari\\_-\\_Off\\_for\\_the\\_Honeymoon\\_-\\_Google\\_Art\\_Project.jpg](https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/9/9e/Pedro_Figari_-_Off_for_the_Honeymoon_-_Google_Art_Project.jpg/1600px-Pedro_Figari_-_Off_for_the_Honeymoon_-_Google_Art_Project.jpg)> Acesso: 09 nov. 2019.

geométrica e retilínea, uma referência às máquinas de Duchamp e Picabia.

A partir dos anos 90, interessado em dessublimar as vanguardas com suas prescrições normativas bastante definitivas e bandeiras de engajamento muito delimitadas, bem como em ultrapassar os meros enunciados e determinações biográficas, observa-se em Fernando Lindote um artista em constante inquietação e pesquisa, combinando inúmeras tradições e referências, as quais incluem desde as pinturas barrocas europeias, até um repertório associado ao modernismo brasileiro (Macunaíma e a antropofagia: a boca, a baba e a mordida, o balbucio e o estado pré- verbal), passando pelas questões do *ready made* (o conceito e a linguagem) e do surrealismo (o inesperado e o delírio da livre associação), do construtivismo e do minimalismo (a premeditação e o cálculo), da *pop art* (temas que incluem Topo Gigio e Zé Carioca). Recusando fidelidade às receitas, sua fatura e poética incluem diferentes problemas, tais como a série de trabalhos intitulada *Desenhos Antelo*, cujas assinaturas implicam uma interrogação sobre a autoria da obra.

Visto de trás para frente, o que se destaca é uma liberdade para fazer escolhas e uma autonomia para buscar alternativas sem medo de desapontar ou de não corresponder às expectativas alheias. Por sua vez, todos estes dados ajudam a perscrutar um perfil, capaz de empreitar uma postura artística experimental, sem prender-se a um repertório específico, reafirmando uma postura explicitada no primeiro semestre de 2017, durante uma de suas conversas para os alunos da V fase do curso de Artes Visuais- CEART-UDESC: *É difícil não se repetir (...), mas quem pode dizer o que somos?*

## Referências

DELEUZE, Gilles. **Diferença e Repetição**. Rio de Janeiro, RJ: Graal, 1988.

DIDI- HUBERMAN, Georges. Questão de detalhe, questão de trecho. In: **Diante da imagem**. São Paulo, SP: ed. 34, 2013.

LEMINSKY, Paulo. **Catatau**. Curitiba, PR: Travessa, 2004.

WAIZBORT, Leopoldo (org.). Apresentação. In: **História de fantasma para gente grande. Aby Warburg. Escritos, esboços, conferências**. São Paulo, SP: Cia das Letras, 2015.

Recebido em 11/11/2019 - Aprovado em 07/05/2020

Como citar:

Cherem, R. M. & Knabben, L. (2021) Pintura e desterritorialidade em Fernando Lindote OuvirOUver, 17(1), 54-66. <https://doi.org/10.14393/OUV-v17n1a2021-51508>



A revista ouvirOUver está licenciada com uma Licença Creative Commons Atribuição-NãoComercial 4.0 Internacional.